نخستین جشنواره جهانی فیلم تهران



- گفتگو با کلود للوش
- شاه لیر و کازینتسف
- تحلیل آثار پازولینی
- شخصیتهای سینمایی در تهران
- کلوت

چاپخانهٔ وزارت فرهنگ و هنر



گفتگو با: کلود للوش

ترجمه : بهرام ری‌پور

قهرمان روزمره

● ابتدا درباره «بی‌سروپا» که بگفته خودتان یك‌فیلم ضد«ملویل»است، صحبت‌کنید.

— بلـه ، چون « بی‌سروپا » یك پرسوناژ واقعی است از زندگی روزمره . نقطه مقابل گانگاسترهای «ملویل» کـه قهرمان افسانه‌ای هستند . موجوداتی از زمانهای ظاهراً گذشته . «بی‌سروپا»های امروز مردمانی‌هستند که دراجتماع زندگی میکنند بی‌آنکه توجه‌کسی را برانگیزند . با اینحال این‌گمنامی باعث نمیشود که کارهای خارق‌العاده انجام ندهند .

● راست است که ماجرای فیلم شما ، ماجرائی است واقعی کـه جوان بد نهادی قصد انجام آن‌را داشته است ؟

— درست است چون ماجرا آنطور که درفیلم نشان داده شده واقعاً عملی‌است. برخلاف آنچه در سایر فیلمها نشان داده میشود . مثلاً صحنه سرقت جواهرات در «دایره سرخ». «بی‌سروپا»ی فیلم من یك وکیل است که از راه راست منحرف شده . او میتوانست یك وکیل خوب و یك مرد شرافتمند باشد .

آرایش واقعیّت

● پس این‌فیلم یك اثر رئالیست و واقع‌گراست . آیا بنظر شما واقعیّت تنها کافی‌است ؟

— ابداً هیچ چیز کسل‌کننده‌تر از واقعیّت نیست . باید همیشه واقعیّت را آرایش کرد درست مثل آدمهائی که همیشه حقیقت را میگویند . آنها این‌کار را از روی‌صداقت‌نمی کنند، بلکه‌ازحقیقت‌گوئی لـذت میبرند . چون آنهـا نمیتوانند به پیش‌آمدهای زندگی ابعادی جالب‌تر ببخشند . یك روز «بلموندو» جریان یك مسابقه بکس را برای من تعریف کرد . من باو نگفتم که خودم این مسابقه را دیده‌ام . چون از شنیدن تعریف او لذت میبردم . بعضی‌ها مثلاً جریان تعطیلات خود را برای دیگران تعریف میکنند . طوری‌که شنونده مجذوب میشود و نسبت به آنهـا احساس‌حسادت میکند. درحالیکه‌احتمالاً این تفصیلات در اصل خیلی‌هم‌کسالت‌آور بوده است

● و این از اصول داستان‌سرائی است . . .

— و جالب ساختن زندگی . در داستان‌گوئی همیشه باید مبالغه‌کرد. انسان هیچوقت عمیقاً صادق نیست واگرهم باشد بعلت فقدان قوه تخیل است . من آدمهایی را کـه همواره چیزی به حقیقت اضافه میکنند دوست دارم .

حادثه‌سازی

● درعشق نیز تصور میکنم باید از تخیل کمك‌گرفت ؟

— در عشق و در زندگی روزانه وقتی شما ویسکی میخوریـد یا سیگار میکشید احساس لذت میکنید ، نه بخاطر خود ویسکی وسیگار، بلکه بخاطر تصوری که ازاحساس لذت دارید . میگویند مردم سلیقه‌های مختلف دارند ، اینطور نیست ،

از انتشارات کمیته روابط عمومی جشنواره
وزارت فرهنگ وهنر ، تلفن : ۳۱۱۲۴۴ و ۳۱۸۶۳۷

بعضی‌ها قوه تخیل دارند و بعضی‌ها فاقد آن هستند .

● و در عشق ؟

— در عشق دروغ الزامی است ! چون دروغ بعشق حالت اسرارآمیزی می‌بخشد . آدمهائی هستند که هر روز شخصیتی تازه دارند و انسان هیچگاه از برخورد با آنها احساس کسالت و یکنواختی نمیکند . ستارگان سینما وقتی فراموش میشوند که تماشاگر آنها کاملاً شناخته و دیگر چیزی در وجودشان نمی‌بیند که بکشفشان بپردازد . هرقدر انسان اسرار‌آمیزتر باشد ، وجودش جالب‌تر است . مثلاً هیچگاه نباید با کسی مصاحبه کرد . چون با این کار اسرار آدم فاش میشود . چرا زنها مرتب لباسشان را عوض میکنند. چون بخوبی میدانند که از پی هرروز ، روز دیگری فرا میرسد . رقاصه‌های کاباره تا وقتی لباس برتن دارند ، جالبند وبمحض اینکه برهنه‌میشوند دیگر تماشایشان لطفی ندارد .

پیروزی

● بطور خلاصه عشق از نظر شما ترکیبی است از یك پیروزی و دروغهای متعدد . آیا واقعاً شما برای صداقت هیچگونه ارزشی قائل نیستید ؟

— دروغ جلوی صداقت‌را نمیگیرد. یك دروغگو چیزهائی را که کامل نیستند ، جالب میسازد . با چنین شخصی انسان هیچوقت خسته نمیشود . وقتی یك زن بمن میگوید :

«شوهر من مهربان ، فداکار ، صمیمی و عاشق است» فوراً بخودم میگویم این زن حتماً بشوهرش خیانت میکند . مردم دوست دارند ریسك کنند و می‌بینم که آدمهای ماجراجو با زنها شانس بیشتری دارند . چون کسی از فردای آنها خبر ندارد . حتی‌نمیداند لحظه‌ای بعد چه‌اتفاق خواهد افتاد .

● پس اصل‌سوم درعشق«ریسك» است ؟

— بله ، بدترین چیز درعشق اینست که آدم بداند تا کی طول خواهد کشید . مردم تصور میکنند باید از نظر زمانی در عشق تضمین وجود داشته باشد . زنها برای آنکه در پناه باشند ازدواج میکنند . این کار بدآنها اطمینان و درعین حال کسالت میدهد . اشخاص مهم دوست دارند در بانکهای سوئیس حساب داشته باشند . این عمل به آنها آرامش خاطر میدهد . همه مردم احتیاج به یك‌نوع تأمین دارند.

● با اینحال شما خودتان هم ازدواج کرده‌اید ؟

— بله . این‌هم نوعی تعهد است که امیدوارم قطعی باشد . ولی من و همسرم باهم دعواهم میکنیم . گاهی‌هم کتك کاری میکنیم . رویهمرفته سعی میکنیم خودمان را سرگرم سازیم .

● اروتیسم هیچگاه در فیلمهای شما وجود ندارد . آیا از نظر شما چیز بی‌اهمیتی است ؟

— اروتیسم همیشه لازم نیست . از نظر من اوج اروتیسم ، پاکی و معصومیت است .

● بزرگترین‌موفقیتهای شما تااین ساعت در ساختن فیلمهای عاشقانه مثل «یك مرد ، یك زن» ، «زندگی برای زندگی» و «مرد دلخواه من» بوده است. فکر نمی‌کنید که فیلم عاشقانه یك فیلم عامیانه است ؟

— البته. مردم احساساتی وسانتی‌مانتال هستند. خوشبختانه‌احساس‌برزندگی آنها حاکم است . بدون احساس ، زندگی دیگر لطفی نداشت .

● میگویند شما سینماگری مطابق مد روز هستید . باین حرف اعتراض نمی‌کنید ؟

— این حرف یك نوع تعارف و تعریف‌است . هرسال‌باید فیلم همان سال‌را ساخت . فیلمی که بیش از هرچیز دیگر با مد روز منطبق باشد . از نظر من فیلم باید انعکاسی از مطالب زمان خود باشد .

● شما هرگز به مکان و مقامی بالاتر فکر نمی‌کنید . مثلاً ورود به دایرةالمعارف‌های سینمائی و بعد از آن به «سینماتك» ؟

— فکرکردن باین مطالب نتیجه‌ای ندارد . هیچکس خودش‌نمیداند آیا واقعاً شاهکاری بوجود آورده ، چون برای ارزیابی کیفیات هنری یك اثر ده سال گذشت زمان لازم است . همانطورکه اگر شخصی را امروز دوست دارید ، نمیتوانید بگوئید تمام عُمر او را دوست خواهید داشت . فقط بعد از بیست یا سی سال خواهید توانست در این باره با قاطعیت اظهار عقیده کنید .

● هدف کلی‌شما درسینما چیست ؟

— من فقط به پسند تماشاگر فکر میکنم . سینما فقط برای ارضاء خاطر تماشاگر بوجود آمده و برای نیل باین منظور باید احساسات بیننده را تحریك



کرد . احساساتی از قبیل خنده ، تأثر ، ترس وغیره . نمیتوان در سینما فقط یك اقلیت خاص‌را منظور داشت. چون ساختن فیلم گران تمام میشود وباید‌که همه ازآن راضی باشند .

● هیچ بفکر نیافتاده‌اید‌که فیلمی بدون توجه به‌خواست مردم بسازید. فیلمی فوق امکانات خودتان ؟

— فیلمی فوق امکانات من ؟ یعنی ساختن فیلمی‌که در باره‌اش هیچ نمیدانم. مثلاً یك‌فیلم تاریخی یا علمی — تخیلی — مسلم است که اینکار را نمیکنم . من از بکارگرفتن واسطه‌ها از قبیل داستان‌سرا و رمان‌نویس وحشت دارم . من اگر کتابی را برای فیلم‌سازی مورد اقتباس قراردهم، احساس میکنم که در بند آن گرفتارم . من آزادی‌ام را خیلی دوست دارم . ولی همیشه در مقابل کارهائی که از انجام آن عاجزم احساس‌تحسین وستایش میکنم. مثل فیلم اودیسه فضائی سال ۲۰۰۱ (راز کیهان) ، همینطور هم در زندگی . مثلاً اشخاصی را که انگلیسی صحبت میکنند سخت تحسین میکنم . فکر میکنم هرگز کاری را که دوست ندارم یا نمی‌فهمم انجام ندهم . باین ترتیب از ساختن فیلمی فوق‌امکاناتم خودداری خواهم‌کرد. گرچه در هرفیلم قدمی بجلو برمیدارم .

از : سینه‌موند ماهانه شماره ۱۸۴۷



شاه‌لیر

به نقل از نیناهیبین ، کازینتسف حشرونشر طولایی با «شاه‌لیر» داشته‌است. اولین ساخته‌ی او از «شاه‌لیر» یك‌نمایش است که او آنرا در ۱۹٤۱ ، و در تئاتر گورکی لنینگراد بروی صحنه آورد . کازینتسف بعد از این نمایش و در تجزیه و تحلیل این اثر درکتابی‌که بنام «ویلیام شکسپیر ، هم‌عصرما» نوشت کوشش کرده است و شاه‌لیر سینمایی او در واقع به‌دریافت‌های او که در نوشته‌ی تحلیلی‌اش انعکاس یافت جان و زندگی بخشیده است .

کازینتسف همانگونه که در هاملت (گرچه‌درشرایط ووضعیت‌بسیارمتفاوت)، در شاه‌لیر نیز موفق به خلق محیطی‌کامل و متجانس با شخصیتهایش برای حرکت، سکنا وزندگی‌گردیده است : ناکجاآبادی در اندر دشت و غریب و آکنده از باتلاق و مرداب وگنداب و با اجتماعات کوچك در قلاعی ابتدایی و نه زینت شده و فاخر، بیتوته سراهای روستایی و دسته‌های فرونی‌گیر جُلپاره‌پوشان و تهی‌دستان سرگردان و پریشان . و رابطه‌ی متحول و توسعه‌یابنده «لیر» با مردمی این‌چنین غریب‌که کلیدی‌ست بر ترجمان و تعبیر کازینتسف .

انتخاب‌لیتوانی واستونی وبازیگران اهل لیتوانی از جمله الزارادژنین (گرتر ود درهاملت) برای نقش‌گونریل به‌خلق انگاره‌ای از مردمی خشن وریش‌ریش که محکوم به‌سر کردن وزندگی باآب‌وهوائی خشك وتسلیم‌ناپذیرهستند ، کمك می‌کند. تداوم این‌چنین ادراك واستنباطی بهرحال با شرکت دادن بازیگران روسی ؛ گالینا ولچك و والنتینا شندریکوا در نقشهای ریگان و کورده‌لیا ــ که از نقطه نظر روش‌بازی، هیبت‌ومنظر کاملاً متفاوتند ــ آسیب می‌بیند .

«لیر» با شرکت هنرپیشه ٥١ ساله استونی ، یوری یاروت ، یك هیبت فانی، سوخته ، خرد جثه ، آماده‌ی تلاش وکار وشکننده همچون ترکه‌یی‌خشك با چشمانی وحشی و پوستی پرچین چون برگ شکل می‌گیرد . این انتخاب و تعبیری خلاق و حقیقی از شخصیتی است با شوقی کودکانه به قدرت که ما آنرا از طریق احساس یك‌تلخی غیرقابل توصیف بهنگام آشکار شدن موضوع تراژیك درام درمی‌یابیم . بهرحال شاید برای لحظات اضطراب و تشویش آنطورکه باید یوری یاروت راهنمایی وتقویت نشده باشد .

سبك ساده و سخت فیلم در ابتدا مضطرب‌کننده است ، امـا بتدریج جا می‌افتد . صحنه‌های تجریدی و انتزاعی با مهارت فوق‌العاده‌یی پرداخته و توسط «یوناس گریسیوس»فیلمبرداری شده‌است البته باید اذعان داشت که علیرغم ارتباط ذهنی ، این صحنه‌ها آنچنان از یکدیگر جدا بنظر می‌رسد که‌گویی در وضعیت‌ها و زمانهای مختلفی فیلمبرداری شده است . هم‌چنین ترجمه روسی « پاسترناك » از لیرشاه شکسپیر گرچه با زبان ولهجه‌یی شکسته توسط بازیگران تئاتر بالتیك ادا می‌شود با زیبایی بسیار جریـان دارد و بدرستی پژواك و طنین پیدا می‌کنـد . وزن و ضرب شکسپیـری : آن اوج و عروج‌ها ونشیب وفرودها .

ترجمه : ف . م . م

پازولینی

نوشته‌ی : روی آرمز
Roy Armes

پیر پائولو پازولینی – شاعر ، داستان‌نویس ، نمایشنامه نویس ، منتقد و تئوریسین وهمچنین فیلمساز – هنرمند پیچیده و غامضی است وفیلمهای‌او غالباً تأثیری‌بغایت مبهم دارد. Porcile (خوکدانی) در حقیقت جنگی است از زبان تصویری جدید سینما : بدنهای برهنه درزمینه‌های باد رُفته بسبك فیلمهای یانچو[1] ، مکالمه‌ی بی‌پایان‌وملال‌آور « گداردی» ژان – پی‌یرلو و آن ویازمسکی ، نماهای ثابت معماری و موسیقی کلاسیك که مستقیماً از سرگذشت ژان – ماری استراب آمده[2] ، وبازی پی‌یر کلمانتی‌که یادآور زیبای روز و La voie Lactée بونوئل است . ولی کار پازولینی برخلاف بسیاری ازمعاصرینش صرفاً به اشارات سینمائی محدود نمی‌گردد . برای مثال « مده آ » دامنه‌ی متفاوتی ازنقطه‌نظرهای جدید درذهن بیدارمیکند . فیلم به خاطروجود ماریاکالاس درنقش اصلی حاوی یك بعد سنتی ایرانی غربی است اما درضمن ازآوازخوانیهای شرقی یا غربی نیز بی‌بهره نیست ، ازنقطه نظر داستان فیلم آشکارا مدیون تراژدی یونانی اورپید است ولی دربسیاری ازکمپوزیسیون‌ها یادآورنقاشیهای مذهبی قرون وسطی وترکیبات گیج‌کننده‌ای از زینت‌آلات آندلسی ، ماسکهای مکزیکی ومجموعه مناظری از پیزا تاترکیه میباشد ، وسعت این اشارات شگفت‌انگیز نیست چراکه پازولینی نوگرای متعصبی‌که مصممانه درپی خلق یك سبك مستقل باشد ، نبوده ، بلکه کارگردانی است‌که هنرش در ترکیب عناصر نامتجانس‌است . وبه همین علت فیلمهای‌او چون آثار ژان – لوك‌گدار به نهایت ناهمگن است وعوامل نامتجانس آنهارا تنها نیروی درگیری شخصی او بهم پیوند می‌زند . علیرغم کیفیت اشارتی تصویر وموسیقی فیلمها ، آثار پازولینی مهر شخصی مؤلفشان را برخود دارد وتداوم آنها با ظهور پی‌درپی قیافه‌ی آشنای فرانکو چیتی (که هم لات در Accattone وهم ادیپ در «ادیپ شاه» بود) و نی نه تو داولی ، ژولیده موی ویکدسته بازیگران کم‌اهمیت‌تر در یك فیلم پس ازدیگری ، تأکید میگردد .

ارتباط پازولینی با سینما با همکاری در تدوین فیلمنامه «دختر رودخانه» که وسیله‌ئی برای عرضه سوفیالورن بود در ۱۹۵٤ آغاز شد. ازاین مهمترکار او با فلینی درقسمتهائی ازفیلم «شبهای کابیریا» (۱۹۵٦) وهمکاری درسری پنجگانه فیلمهائی است‌که «مائورو بولوی‌نینی» ساخت . کار پازولینی بعنوان‌کارگردان با ساختن «لات» در ۱۹٦۱ و «ننه رما» در ۱۹٦۲ شروع شد . این‌دوفیلم علاقه اورا بزندگی طبقه کارگر و زاغه‌نشینان رم نشان میدهد‌که زمینه‌ی بهترین داستانهای او درسالهای ۵۰ نیز بوده ویکی ازآنها بنام «یك زندگی خشن»[3] اخیراً به‌انگلیسی ترجمه وبه چاپ رسیده‌است . باوجود اینکه سبك پازولینی مشخص‌است محیط پرادبار شهری وهمدردی‌آشکار با فقرا که دراین دوفیلم بچشم میخورد این دوفیلم را جزئی ازجنبش مجدد سینمای واقع‌گرائی می‌سازد‌که در اوایل دهه ۱۹٦۰ با اولین فیلمهای ارمانو اولمی ، والی یوپتری ، فرانچسکورزی و ویتوریودسیکا آغاز شد .

پازولینی در ۱۹٦٤ با ساختن « انجیل بروایت متی » سبك‌کاملاً جدیدی‌را پایه‌گذارد. و داستان انجیل را ازتصاویر مذهبی قراردادی مسیحی‌که فیلمهای هالیوودی انتظار دیدن آنها را در هرفیلم مذهبی در ما ایجادکرده بود ، زدود . این سبك خاص دربرداشت بسیارشخصی و بااینحال فرمالیست پازولینی درافسانه یونانی « ادیپ شاه » (۱۹٦۷) و « مده آ » (۱۹٦۹) کاملترمیشود. پازولینی علاوه‌برتوجه به‌گذشته‌ی ابتدائی وخرافات مذهبی با مسائل معاصر نیز درگیری دارد . این‌درگیری درتحلیل طنزآلود او ازسیاست دست چپی‌های ایتالیا ، «پرندگان بزرگ و پرندگان‌کوچك» (۱۹٦٦) و درترسیم او از اضمحلال خانواده‌های طبقه‌ی متوسط در «تئورما» (۱۹٦۸) ودرآن‌قسمت از«خوکدانی» (۱۹٦۹) که پازولینی اندیشه‌هائی درباب آلمان

تئورما



بعد از نازیسم ارائه میدارد انعکاس پیدا میکند.

نهاد اساسی کارهای پازولینی که در عناصری شکل میتوان آنرا کوششی برای سازش بین مارکس و فروید دانست. با مقایسه‌ی دو فیلم «تئورما» و «ادیپ‌شاه» بخوبی آشکار میگردد. این نهاد را با وضوح کاملتری میتوان در «خوکدانی» دید که در آن دو واقعه یکی طنزآلود و دیگری افسانه‌ای و پرشور و شور بهم آمیخته است. این دو قسمت بطور کاملاً جداگانه‌ای موردنظر بود. قسمت مربوط به مهمانی‌های آلمانی در اصل بعنوان قطعه‌ای همراه برای نمایش با فیلم «سیمون صحرا»ی بونوئل درنظر گرفته شده بود، درحالیکه نیمه‌ی «خوکدانی» به عنوان یکی از شش تراژدی منظومی که پازولینی پس از خواندن «مکالمات» افلاطون سروده، نوشته شده بود. هر واقعه بخودی‌خود و بدون شک میتوانست اثری جداگانه داشته باشد. موضوع این دوپاره (آدمخواری و درنده خوئی) بتنهائی تأثیری را تضمین میکرد. ولی بروی‌هم این دو قطعه انعکاسات کاملاً یگانه‌ای کسب میکنند که روشنگر پیچیدگی شخصیت هنری مؤلف آنهاست.

عنصر فرویدی در پازولینی در وضعیت ادیپی‌خود او آشکار است که در تراژدی سوفوکل او (ادیپ‌شاه) بوضوح پیاده شده ولی بطور تلویحی نیز در بسیاری از آثار دیگرش از «تئورما» تا «انجیل بروایت متی» دیده میشود. پازولینی در مصاحبه‌هایش با اسوالد استاک آگاهی خویش را ازدرگیری با پدر ومادرش روشن میسازد:

«مدتی فکر میکردم که همه زندگی عاطفی وجنسی من نتیجه عشق بی‌نهایت وتقریباً غول‌آسائی بود که به‌مادرم داشتم» و پیش‌درآمد ادیپ‌شاه پازولینی کلاً خودنگاری است:

لباس سیلوانا مانگانو براساس یک عکسی قدیمی‌ازمادر پازولینی طراحی شده‌است وصحنه روی چمن یکی‌از اولین‌خاطرات دوران کودکی اوست. پازولینی حس عمیق مذهبی خویش را -که به عنوان یک ایتالیائی هنرمند برخلاف انتظار ازتأثیرات کاتولیسیسم بری‌است- ازمادرخویش کسب‌کرده است. پازولینی، برخلاف بونوئل خودرا با انتقاد از منهیات و واجبات اخلاق مسیحی سرگرم نمی‌کند، درعوض او یک‌وضعیت فکری ساده‌تر را اتخاذکرده واحساس احترام ووحشت عمیق خودرا نسبت به واقعیت که بروشن‌ترین وضع درفصل کولکیس Colchis مدء آ بیان شده‌است، آشکار میسازد. شاید سادگی روستائیانه گرایشهای مذهبی او نتیجه تماسش با کارگران کشاورز «فری‌یولی» در سالهای ۴۵ — ۱۹۴۰ باشد. درفلسطین عیسی مسیح (انجیل بروایت متی) ودریونان باستان اسطوره‌ی سوفوکل (ادیپ‌شاه) و درشخصیت «پان»* گونه ترنس استامپ در تئورما و در آدمخوار اسرارآمیزی که پیر کلمانتی در «خوکدانی» شکل‌داد یک نیروی واحد احساس میشود. این معادل گیری مسیحی و کافر، مقدس وگناهکار به مدد روش قیاسی او که در نتیجه آن جنوب ایتالیا بعنوان فلسطین و مراکش بعنوان یونان‌باستان ارائه میگردد، تشدید میشود. پیشرفت چشمگیر پازولینی در «خوکدانی» اینست که او با استفاده ازمحیط وحوادث‌ابداعی خویش (صحنه عیاشی درمکانی نامعلوم دردوره‌ قرون وسطی بوقوع می‌پیوندند) همان تأثیر قدرتمندی را بدست می‌آورد که پیشتر فقط با استفاده از داستانهای به‌عاریت گرفته شده از انجیل وسوفوکل برایش امکان داشت. این وقایع عاریتی تأثیری خاص خود دارند و با هرنوع پرداخت نسبتاً احترام‌انگیزی بی‌شک اثری عمیق بسر تماشاچی بجا می‌گذاشتند. پازولینی حتی با این وقایع عاریتی فقط آنجائی بسیار موفق است که عوامل داستان با علائق شخصی او هماهنگی دارد. برای مثال معجزات مسیح که ازنظر پازولینی فاقد هرگونه اهمیت روحانی است در «انجیل بروایت متی» با بی‌علاقه‌گی و سستی نشان داده میشود.

داستانهای اسطوره‌ئی کوشش‌های بشر برای سازش با حسیّات مذهبی وغرایز پیچیده‌ی جنسی‌اش دارای خصوصیاتی هستند که آنها را ازسایر کارهای پازولینی متمایز میکند. این کیفیات خاص اگر نه ازمحتوی داستان، از نحوه‌ی تأکید وپرداخت کارگردان خلق میگردد وبطرز حیرت‌انگیزی تداوم خودرا درسراسر زندگی هنری این فیلمساز حفظ میکند (حتی دراولین فیلم او «ولات» که نه سال پیش ساخته شد یک عنصر ابتدائی مذهبی وجود دارد). یک جنبه‌ی چشمگیر فیلمهای «انجیل»، «ادیپ» وفصل «عیاشی» درفیلم «خوکدانی» ترکیب سادگی درقصه‌گوئی با ابهام کامل معنا است. این داستانها یک طرح خطی ساده را دنبال میکنند، اما پیچیدگی عکس‌العملهائیکه این داستانها در ما برمی‌انگیزند، یادآور این گفته‌ی بورگس، نویسنده‌ی بزرگ آمریکای جنوبی است که ظریفترین غار یک خط مستقیم است. این فیلمها مردانی را با قدرت شخصی فوق‌العاده ارائه میدهند، اما کیفیت الهی عیسی، نتایج اخلاقی اعمال ادیپ و انگیزه وحشیگریهای پیر کلمانتی را مورد تردید قرار میدهند واین ابهام حقیقی به‌کیفیت مذهبی فیلمها می‌افزاید. گوئی پازولینی بجبران سادگی و خشونتی که دراین فیلمها بچشم میخورد آنهارا ازشگفت‌آورترین تصاویر سینمائی سرشار ساخته است. بافت بصری‌این‌فیلمها با اشاره مستقیم کارگردان به نقاشان ایتالیائی مانند ماساچیو و پیرو دلا فرانچسکا بطرز چشمگیری مشخص شده‌است ودر ذهن تماشاگر آنچنان که گوئی نقاشیهای دیواری دوره‌ی رنسانس آمیخته بامراسم مذهبی وسمبولیسم (شمشیر، نقاب وغیره) جان گرفته باشند، باقی می‌ماند. محیط فیلمها یک جامعه‌ی ماقبل شهرنشینی وبی‌اندازه دور از مدرنیزم مشخص متداول دربسیاری ازفیلمهای معاصر است. ولی این اجتماعات برای ما آنقدرها هم دور ازذهن نیست. مردم شناسان اجتماعی نظیر دزموند موریس مرتباً یادآور درندگانی میشوند که درپیشرفته‌ترین ما باقی مانده‌اند، نظیر مدء آ درکورینت. اینکه پازولینی به‌آسانی در سواحل مدیترانه نمونه‌های مشابهی از اجتماعات بدوی کشف میکند، نشان میدهد که سرگشتگی بشر امروزی منحصر به عرض‌های شهرنشینی نیست، بلکه ملکه‌کردن نیروهای غیراخلاقی ذاتی که در همه‌ی ما می‌جوشند را نیز شامل میگردد. و درگیری شخصی پازولینی با داستانهایش (که بوضوح درچهارچوب ادیپ دیده میشود) خودگواهی براین است. پازولینی درپرداختن به مسائل روستائی دنباله‌روی کارگردانان نئورئالیست (الوآ دسانتیس، جرمی وغیره) داشت مارکسیستهای شهری است که به‌جای پرداختن (برای مثال) به‌مسائل و مشکلات کارگران کارخانجات فیات به‌بررسی تضادهای کهن وهمبستگی روستانشینان روی می‌آورد.

توجه پازولینی به‌مارکسیسم عناصر را درخود دارد که وسواس فرویدی او واقعی، قسمتی ازطغیان او برعلیه پذیرفته شده توسط پدرش میباشد که فاشیست وازسوی دیگر یک خرده بورژوا اولین تماس او با طبقات کارگری کشاورزان فری‌یولی بود وتماس او شهری مدتها بعد در رم صورت گرفت پازولینی با مارکسیسم چون غالب مارکسیست جنبش نئورئالیسم ازطریق تئوریسین کمونیست ایتالیائی (وبایه‌گذار آنتونیو گرامشی بود. این تئوریسین مقابله با مسائلی که درجنوب ایتالیا — فاصله‌ی وسیع بین زمینداران وکارگر روزمزدشان— ایجادشده‌است راتأیید کرده موفقیت کمونیسم ایتالیارا درکنترل کرد می‌بیند. این ایده‌ها درکارهای اخیر مثلاً تصویر او ازمسیح بصورت یک شور روستاها را زیر پا میگذارد وتوده‌ی به‌جدال با نظام مستقر برمی‌انگیزاند — است. ولی اولین فیلمهای او نظیر داستانهایش مبین تأثیر زاغه‌های رم و آنها برحساسیت هنرمندانه اوست. فیلم «ولات» آگاهانه دزدان، روسپیان و ولگ شهر رم را می‌ستاید اما علیرغم لحن این فیلم فاقد اصالت سبک قوام یافته پازو است. بخاطر تسلط ناقص فنی پازولینی مختلف فیلم کلاً بهم آمیخته نیست ودر قسمتها با پرداخت نئورئالیستی ضعیفی میشویم. پازولینی همانند کورتزیو مالا در «مسیح ممنوع» Il Cristo Proibito که ده‌سال پیشتر ساخته شده بود، آمیخته ناآرامی ازواقع‌گرائی وتوجه به‌مذهب میدهد که بکلی فاقد تهاجم و تأثیر فیلمهای مکتب نئورئالیسم است.

درسالهای اخیر در «تئورما» وقسمت پیربرلو در «خوکدانی» پازولینی با جامعه بورژوا که با عمیقترین انتقالات او بستگی نزدیکتر دارد روبرو میگردد. او سبکی را ابداع میکند که کاملاً با او در اسطوره‌های فرویدی درنهاد پازولینی دراین محیطهای شهری داستانها ارائه میکند که برمحور عناصر طنز وتشابه ساخته شده‌اند. او که توجهی به‌گزارش صرف ازرفتار اجتماعی ندارد، تصویر های طنزآلودی از خانواده‌های طبقه متوسط بدست میدهد که در شناخت خود ازهم می‌پاشند. این‌روش زیاده‌روی درطنز را برای‌پازولینی ممکن‌میسازد. در «خوکدانی» پدر ومادر بورژوا به خوکهای کاریکاتورهای گئورگ گروس Georg Grosz شبیه میشوند وپسر زندانی ارزشهای پدرومادر



ادیپ شاه : فرانکو چیتی

عمیق‌ترین رضایت خاطر را درعشق به یك خوك پیدا میکند. پازولینی دراینجا از اشارات ادبی همان بهره‌ای‌را می‌گیرد که درفیلمهای تاریخیش ازنقاشی. پدر تقلید مستقیم هیتلر نیست بلکه شکل دیگری است از مسخ هیتلر بصورت «آرتورو اوئی» Arturo Ui کاراکتر پرداخته‌ی «برشت». در «مده آ» آگاهی اجتماعی پازولینی‌که متأثر ازمارکسیستهاست دریك دنیای اسطوره‌ئی پیدا شده‌است: برخلاف تراژدی اورپید که درآن فقط روی‌نتیجه نهائی حسادت مده آ (قتل فرزندانش) تأکید شده است، پازولینی تقریباً نیمی‌ازفیلمش را به خلق مجدد فرهنگ ابتدائی کولکیس‌که مده آ را درخود پروراند و او بخاطر عشق جیسون با «پوست زرین» ازآن‌گریخت، اختصاص‌میدهد، منظره‌ی باورنکردنی ترکیه ــ دهکده‌ای که ظاهراً هنوز محل سکونت افرادی است‌که در فیلم به‌عنوان سپاهی لشگر بازی میکنند ــ آشکارا با تمدن پیشرفته‌تر ــ وبورژوازی ــ کورینت‌که پیزا حکم الگو برای آن دارد، درتضاد است. ازاین نظر تراژدی تنها ازشور وهوس بی‌حد یا برخورد شخصیت‌ها (مده آ وجیسون) برنمی‌خیزد بلکه نتیجه یك درك عمیق ازبرخورد تمدن‌هاست.

کار پازولینی در روآوردن از ادبیات به سینما تا حد زیادی یك عامل اعتراض را دربر دارد. همچنانکه ویسکونتی در «زمین می‌لرزد» گفته است «زبان ایتالیائی ازآن مردم فقیر نیست، این زبان یك ساختمان پیچیده و وحدت دهنده و یکی از ابزارکار کسانی‌است که هدفشان حفظ اختلاف‌های موجود ونه تعدیل نابرابری‌هاست». بنابراین سینما برای‌پازولینی جانشین لهجه خاصی از زبان ایتالیائی میشود که او آن‌را آگاهانه بعنوان اعتراض برای شعر سرودن برگزیده بود. شاید بعلت همین‌کوشش برای استفاده ازسینما بعنوان یك وسیله اعتراض اجتماعی بجای یك سرکشی هنری، کارهای پازولینی از نظر هنری فاقد آن نوع ابداعاتی است که در فیلمهای مثلاً آلن روب‌گریه داستان نویس و فیلمساز فرانسوی می‌یابیم. پازولینی قدرت خویش را با ابداع اشکال و فرم‌های جدید بدست نمی‌آورد، بلکه آن‌را از کنارهم قراردادن عناصر مختلف می‌گیرد. نتیجه این روش ترکیبی در یك سطح کاملاً آشکار در «لات» (داستانی از زاغه‌های رم که با اتخاذ سبك فیلمبرداری ساکن و احترام‌آمیز و با اشاره به‌نقاشیهای‌ماساچیو هنرمندقرن‌پانزده و استفاده از موسیقی باخ ساخته شد) و در «انجیل بروایت متی» (داستانی‌که بنظر میرسد یك سبك احترام‌آمیز لازم داشته باشد ولی پازولینی آنرا با یك سبك انتخابی ترکیبی از استیل نقاشی پیرو دلافرانچسکا، فیلمبرداری خبری‌وتکنیك سینما ــ وریته فرانسوی بهمراهی موسیقی پروکوفیف ــ ساخت) دیده میشود.

برای پازولینی فرق اساسی بین سینما و ادبیات در اینست که سینما فاقد استعاره است و واقعیت را بکمك واقعیت نشان می‌دهد. پازولینی همچنان که دیدیم روش احترام‌آمیزی نسبت به واقعیت آنطور که تجربه و حس میشود دارد ولی آگاهی‌او از ویژگی‌های سینما بعنوان یك زبان و وسیله بیان او را نسبت به‌ناتورالیسم بعنوان یك فرم بیانی بی‌اعتماد و مشکوك ساخته است. او بشدت از تقلید صرف زندگی گریزان است. او دوست دارد که بسبك نئورئالیستها از هنرپیشگان غیرحرفه‌ای بعلت مناسب بودن چهره و اندام آنها استفاده کند. ولی ازآنها بطور طبیعی استفاده نمی‌کند. پازولینی آنها را در «پز»هائی که از پی‌یرو دلافرانچسکا بوام گرفته است، قرار میدهد و اجازه می‌دهد که گویندگان حرفه‌ای بجای آنان صحبت‌کنند. از نظر پازولینی، تنها وسیله‌ای که به سینما اجازه می‌دهد تا فقدان «استعاره» را جبران



ادیپ شاه فرانکو چیتی

سازد (وبنابراین تا حدی فقدان شعررا) ، کشف موارد مشابه و توارده‌ها در زمانها و مکانهای مختلف است . اگر فیلمساز همیشه باید آنچه را که واقعی است (مردم ، منظره ، صحنه ، مکان وغیره) بکار گیرد ، کارگردان میتواند آنهارا طوری انتخاب کندکه بطورغیرمستقیم نماینده‌ی واقعیتی باشند که مورد نظر اوست . بنابراین «جنوب ایتالیا» تصویر و انگاره‌ئی از فلسطین مسیح و مراکش نیز آب ورنگ یونان سوفوکل را بدست می‌دهد . این تدبیر ، انعکاسات و تأثیرات جدیدی را موجب میگردد و چیزی که پازولینی به آن علاقمند است ، دقیقاً همین نوع انعکاسات و تأثیرات است . درحالیکه کار اغلب کارگردانان چپ‌گرای ایتالیا متوجه افسانه‌شکنی در جهت رسواکردن سیستم سوء استفاده‌گر از نیروی کار که همیشه در هاله بظاهر معقولانه‌ای پیچیده شده است می‌باشد ، پازولینی در صدد کشف مجدد عنصر اسطوره‌ئی واقعیت است . او نمیخواهد افسانه‌ی مسیح را از بین ببرد – یعنی نشان دهد که او فقط یك انسان است – او در « انجیل . . . » به ما مسیح ودوهزارسال افسانه و هنر مسیحی‌را نشان میدهد . بهمینگونه او افسانه‌های یونان را براساس روانشناسی‌جدید ازهم نمی‌شکافد بلکه در«ادیپ‌شاه» رمزسوفوکل را بهمراه‌ابهامات فرویدی ودرگیری‌های شخصی خود می‌نمایاند . در «مده‌آ» حس ابتدائی تقدس و یگانگی با طبیعت که توسط مده‌آ و جیسون درکودکیشان تجربه میشود ، بسیار برارزشهای «روشنفکرانه» و نوئی که جیسون در کورینت Corinth داراست رجحان دارد . نزدیکترین پیشقدم دراستفاده ازاین روش روبرتوروسیلینی است در Francesco, Giullare di Dio که عمیقاً مورد تحسین پازولینی‌است . پازولینی باترجیح‌دادن این‌اثر روسه‌لینی به سایرفیلمهای دیگر روسه‌لینی در زمینه نقد اجتماعی خود را درصف منتقدان کاتولیك فرانسوی« کایه‌دوسینما» قرار میدهد .

ابهامات نحوه کار پازولینی در کتاب مصاحبه‌ی اخیر«سینماوان» بخوبی‌نمایان‌گردیده است . طرح کلی مصاحبه به کارگردان میدان وسیعی برای اظهارنظر درباره غالب مسائل روز از روانکاوی گـرفته تا رمز و نشانه‌شناسی Semiology و از باسترکیتن گرفته تا مسائل مربوط به عقاید رسمی فلسفه علمی روز، میدهد. علیرغم عدم کوشش مصاحبه‌کننده برای کاوش عمیق (همه‌جا به پازولینی امکان طفره رفتن از جواب به پرسشهای مشکل – با شیرین‌زبانی‌های او – داده شده است) انسان از شخصیت هنری پرقدرت کارگردان بخوبی آگاه می‌شود . اعتبار و قدرت او در دوفیلمی که او از زمان نگارش آن کتاب تا بحال باتمام رسانده است بخوبی آشکار است . دامنه و تنوع این آثار حیرت‌آور است . پازولینی در «خوکدانی» مواد خامش‌را می‌شکافد تا دو داستان کاملاً متمایز خلق کند که پیوندگستاخانه‌ی آنها بیکدیگر، نشان‌دهنده‌ی پیشرفت سبك کار او از روال تزئینی صرف (قسمتهائی از ادیپ شاه) و نمودار سازی‌خشك (تئورما) می‌باشد . داستان‌های دویاغی که قرنها آنها را از هم جدا میسازد ، یکی جامعه را بخاطر آدمخواری و دیگری طبقه‌ی اجتماعی خود را بخاطر خوکها رد میکنند در روال مشابهی پیش می‌رود برش ازیك داستان بهداستان

دیگر آن نوع کنشی را می‌آفرینند که D.W. Griffith در «تعصب» بدنبال آن‌بود ولی بندرت موفق به‌کسب آن می‌گردید . اما این پرسش‌ها هیچگاه جوابهای حاضر و آماده به مسائل مطرح شده ارائه نمی‌دهد . تنها درآخر فیلم وقتی هردو قهرمان توسط حیوانات خورده می‌شوند ارتباط دو داستان – که حضور یکی از هنرپیشگان محبوب پازولینی «نی‌نه‌تو داولی» (همسفر «توتو» در پرندگان بزرگ وپرندگان کوچك) در هردو قسمت فیلم اشاره‌ای برآنست آشکار میگردد . در یك واقعه او اشرافزاده است ، مهربان و دلسوز که شاهد اعدام بحیر کلمانی است و در دیگری باغبانی است که جریان مرگ ژان – پی‌یرلو را بازگو میکند .

«مده‌آ» نیز سرگذشت دو شخصیتی را که پرورش یافته دوفرهنگ کاملاً متفاوت هستند ، مده‌آ و جیسون ، دنبال می‌کند . اما در اینجا جنبه‌های حماسی – مذهبی و اجتماعی – انتقادی باهم درمی‌آمیزند. هردوی این‌شخصیتها پرورش بدوی دارند . جیسون پرورده دست یك سنتائور Centaur (لورن ترزیف درشکل‌واقعی روایت شده یك سنتائور با چهارپا و یك دم) ، ومده‌آ پرورش یافته خانواده حاکم کولکیس است که در آنجا مرسوم بود که هرساله انسانی بجای سلطان قربانی شود هریك از این دوشخصیت عنصری خاص خود دارد : «مده‌آ» خورشید را (که مده‌آ نوه‌ی اوست) وجیسون دریا را که با کمك **آرگوناتهایش** آنرا تسخیر میکند . پازولینی در تأثیر متقابل آنها بر یکدیگر ، نشانه‌ای از بینش خودرا در ماهیت رابطهٔ انسانها با یکدیگر و ساختمان جامعه می‌بیند . نمونه‌ی رابطه‌ی بین دو شخصیت صحنه‌ایست که مده‌آ به جستجوی جیسون که درحال رقص با همراهان مذکرش است می‌رود همچنان که مادر عیسی بدنبال‌عیسی بمیان حواریونش‌می‌رود ودرمی‌یابد که یك زن صاحب چه شور نیرومندی است ، هم جیسون و هم شاه کورینت به بهای گزافی نتیجه نادیده گرفتن عنصر غیرعقلائی مذهبی در انسان را کشف میکنند . چیزی که پی‌یر پائولو پازولینی را معمائی‌ترین فیلمساز ایتالیائی ساخته است ، همین ترکیب احساس شگفت‌زدگی بدوی نسبت به زندگی با آگاهی بی‌اندازه روشنفکرانه وسفسطه‌آمیز اوست .

ترجمه : ف . ب .



رمانتیکا ساخته‌ی استانیسلاو ژرژه‌یچ (لهستان) را درنخستین جشنواره جهانی فیلم تهران خواهیم دید

---

۱ ــ Iancso میکولوش‌یانچو، کارگردان مشهور مجارستان متولد ۱۹۲۱ .

۲ ــ Straub ، اشاره به فیلم زندگی آنا ماگدالنا باخ ساخته همین فیلمساز .

۳ ــ Una Vita Violenta

۴ ــ بصورت کتاب و با عنوان پازولینی درباره پازولینی بچاپ رسیده است .

۵ ــ Pan ، رب‌النوع گله‌ها وچراگاهها، بشکل نیمه آدم و نیمه بز .

INTERNATIONAL GATHERING OF FILM PERSONNALITIES IN TEHRAN

BELGIUM:

Mr. E. Cantillon

CZECHOSLOVAKIA:

Dr. Zvonick

EGYPT:

Mr. Youssef Shahine
Mr. Mohammed Lamie

FRANCE:

Mr. De Goldschmidt
Mr. Cravenne
Mrs. Cravenne
Mr. De Place
Mr. Andre Parent
Mr. Louis Figeac
Mr. Gerard DuCaux Rupp
Mr. A. Brisson
Mrs. N. Companeez
Mr. J. Nicaud
Mrs. Nicaud
Mr. Tenoudji
Mrs. Tenoudji
Mrs. Mag Bodard
Mr. Claude Lelouch

GERMANY:

Mr. Goldschmidt
Mrs. Goldschmidt
Mr. Aurel Bischoff
Mrs. Aurel Bischoff

GREAT BRITAIN:

Mr. Gwynneth Dunwoody
Mrs. Gwynneth Dunwoody
Mr. Ken Russell
Mr. Gilbert Lewis
Mrs. Gilbert Lewis

HUNGARIA:

Mr. Janos Kende
Mr. Janos Soproni

ITALY:

Mr. Damiano Damiani
Mr. Luigi Zampa
Mr. Fioretti
Mrs. Fioretti
Mr. Gian Luigi Rondi
Mr. Cristaldi
Mrs. La Sala
Mr. Vicario
Mr. Gianni Hecht
Mr. Cecchi Gori

JAPAN:

Mr. Nagamasa Kawakita

KUWAIT:

Mr. Khalil Al Siddiq

PORTUGAL

Mr. B. J. Da Cosia

ROUMANIA:

Mr. Mihnea Gheorghiu
Mrs. Esmeralda Gheorghiu
Mrs. Corneliu Leu
Mr. Andrei Blaier

SENEGAL:

Mr. Ababacar Samb

SPAIN:

Mr. Miguel Echarri
Mrs. Miguel Echarri

UNION OF SOVIET SOCIALIST REPUBLICS:

Mr. Kourbanov
Mr. Kaioumov

UNITED STATES:

Mr. Griffith Johnson
Mrs. Griffith Johnson
Mr. Marc M. Spiegel
Mrs. Spiegel
Mr. D. Eshel
Mrs. Eshel
Mr. Otto Preminger
Mr. Michael Kutza

FILMS IN COMPETITION AT "ROUDAKI HALL" AND "SHAHRE FARANG"

The Festival, due to open here from April 16, will be divided into four different sections including competition, retrospective, information and film marketing. The films selected for entry into the festival will be shown at Roudaki Hall from April 16. Two features and a short films will be exhibited every day before a selected gathering composed of international jury members, guests, journalists, directors and actors invited from all over the world.

The same films will be shown the day after at «Shahre Farang» Cinema for general public from 2.00 p.m. Tickets will be sold at 50 Rls. each.



Katya Paskaleva in Milen Nikolou's "The End of Song" Bulgarian Black-an-White, feature film.

FESTIVAL INFORMATION

Under Festival regulations, films which have been declared winners at different international festivals will not be allowed to enter the Tehran Festival. A total of 20 award winner and highly acclaimed features from various countries including USA, Britain, USSR, France, Italy, will be exhibited by the Festival Information Section at «Diamond» every day. The ticket will be 50 rials each.

FESTIVAL MARKET PRIVATE SHOWS

Apart from film stars, film directors and film journalists from all over the world, a large number of producers and distributors of films will also participate in the festival marketing section and explore the marketing possibilities of their films. More than 70 films have been received from different countries including Iran for the festival marketing section. Private showing of these films will be arranged for distributors and cinema owners.

A publication of festival committee for public relation
Ministry of Culture and Arts — Phone : 318637, 311244

TEHRAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL



KLUTE IS IN TEHRAN, BUT HIS MISSING MAN...

Alan J. Pakula's most recent film, Klute, about a private detective (Donald Sutherland) who is in search of a missing man, is one of the Festival's film from U.S.A.

Some people believe the movie is a study in character - specifically that of Miss Fonda's call girl (Jane Fonda plays Bree Daniel, a high-class call-girl who helps Klute). They see the film as an unambiguous triumph for her. Some people like and admire the film as a new approach by Director Pakula. Let us wait and see what will be decided here in Tehran.

Klute, Directed by Alan J. Pakula from a screenplay by Andy K and Dave Lewis. With Jane Fonda, Donald Sutherland, and Dorothy Tristan.